النص المسرحي وقضايا التحرير والفن والتعبير

سامي سويدان(*)

تمهيد: خصوصيات مقاربة النص المسرحي

تثير دراسة النص المسرحي بعض الإشكالات المنهجية المتعلقة بوضعيته المتميزة بين النصوص الإبداعية المختلفة، فهو بخلاف مجمل النصوص الأخرى يتجه أساساً إلى الاستعراض المشهدي. هذه الميزة تجعله يتمتع ببعض السمات التي تفرده عن بقية الأعمال الإبداعية. لعل أهم هذه السمات قيام النص المسرحي على ثنائية بنائية تتمثل في إشادته إجمالاً على خطابين مختلفين ومنجدلين ببعضهما: أولهما هو الخاص بالملاحظات المقدمة للعمل المسرحي والتعريف بشخصياته وأوضاعها والمعلومات المتعلقة بالإطار والرسم المشهديين بما يتضمنه ذلك من ذكر لما تحتويه الخشبة من أثاث وأغراض ورسوم توحي بوضعية مكانية محددة، وما يتصل بذلك من إضاءة وموسيقى أو أصوات تسجيلية أو شرائح تصويرية وغيرها من المؤثرات المواكبة للعرض والفاعلة فيه، وما يخص هيئات الشخصيات ولباسها ومواقعها وحركتها وأفعالها على الخشبة وإيماءاتها ولهجاتها وجرس أصواتها... مما يمكن أن نسميه «التعليمات المسرحية» (Didascalies). أما الثاني فهو المتضمن للكلام المتداول بين الشخصيات والمعروف عامة باسم الحوار المسرحي. وتكون التعليمات المسرحية موجهة عامة إلى المخرج والممثلين، ولا يلحظ جمهور المتفرجين أو المشاهدين إلا آثار أخذهم بها دون الإحاطة بحيثياتها الكلامية، بينما يطّلع هذا الجمهور على الحوار المسرحي بشكله الكلامي المباشر بقدْر التزامهم به علماً بأن الدلالات المقصودة بالحوار لا تكتمل إلا من خلال انخراطه ضمن التعليمات الواردة بصدده وفي السياق العام للنص. وقد يكون في الطابع الازدواجي للحوار من حيث توجه الكلام فيه إلى المتخاطبين بقدْر توجهه إلى المشاهدين أحد الخصائص البارزة في العمل المسرحي.

خاصة أخرى لا تقل أهمية وإن كانت في أحيان كثيرة أقل تواتراً من حيث الظهور تنهض في

(*) أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ الجامعة اللبنانية.

ذلك التزامن الذي تعرفه بعض مقاطع النص في عرضه المشهدي أكان الأمر يتعلق بالحوار، بشكل خاص حين يتعدد المتكلمون في الآن نفسه، فيختلط كلام بعض الشخصيات ببعضه البعض أو بالتعليمات التي تشير إلى جملة من التصرفات أو الإجراءات التي يقوم بها عدد من الشخصيات في الوقت نفسه، أو باجتماع الأمرين معاً في حالة واحدة(1). كما يعرف العرض المسرحي ازدواجية بنيوية تضاهي في أهميتها ازدواجية الحوار وتلتحم معها في آن تتعيّن في امتزاج بُعدين مكانيين - زمانيين: أحدهما خاص بالممثلين الذين يؤدون هذا العرض في زمان ومكان محددين حاضرين (الآن وهنا)؛ والآخر خاص بالشخصيات التي يتولى هؤلاء الممثلون تقمّصها والتي تشير في تصرفاتها وعلاقاتها وصراعاتها إلى زمان ومكان مختلفين (آنذاك وهناك) مستحضرين. إن هذا التقمص يعطي في الإطار المشهدي الذي يتم فيه العرض المسرحي كمرسلة دلالية مركبة وضعيةً أيقونيةً تميّزه عن النص المسرحي الذي يبقى في إطار الوضعية الرمزية بين الوضعيات الثلاث التي تعرفها الإشارات الدلالية عامة(2).

ليست هذه الوضعية الخاصة التي تحتم بالنسبة إلى الغرض مقاربة في دراسته متميّزة عن تلك التي يفترضها النص هي وحدها التي تنأى به عن هذا الأخير وطرق البحث التي تتناوله، بل إن جوهر العرض نفسه كتحقق مشهدي لنص لغوي يجعل عملية الإخراج التي يتم عبرها الانتقال من المكتوب إلى المعروض تحتل مركز الصدارة في إنتاج العمل المسرحي. لا يغيب النص بالطبع، على الرغم مما قد يلحق به من تعديلات قد تحوله إلى نص آخر، لكنه لا يحتكر ساحة اهتمام الباحث بل لا يحتل مقدمتها، فهو إذ يبقى أساسياً في صلب العمل الإبداعي لا يشكّل العنصر الرئيس في تكوينه، هذا العنصر يتمثل تحديداً في الإخراج الذي يحكم جمالية العرض قبل أي شيء آخر. ومع أن العرض المسرحي ليس هو مدار بحثنا فإن الاقتصار على النص لا يلغيه على الإطلاق، بل إنه يستدعيه تخييلياً ومنهجياً. ذلك أن الاستعراضية المشهدية التي يفترضها النص وتقوم في صلبه تفرض على قراءته تصوّراً للمعطيات المكانية والزمانية للأحداث في الإطار المتعارف عليه لتمثيلها وتقديمها، كما تفرض على دراسته طرقاً وإجراءات ومصطلحات محددة تتيح بلوغ مرتكزاته الفنية الخاصة وتشكّل في الآن نفسه قواعد منهج في البحث خاص به ومتميّز عن أي بحث آخر يتناول نصاً سردياً أو شعرياً أو خطابياً... الخ.

ضمن هذا المنظور يشغل الفضاء التمثيلي للنص المسرحي حيّزاً محظياً في دراسته. ليس لأن أي حدث مسرحياً كان أم غير مسرحي يتم إجمالاً في معطى مكاني محدد، وإنما بصورة خاصة لأن أي عمل مسرحي، بخلاف أي عمل آخر، محكوم بالإطار المكاني للعرض الذي يتعيّن إجمالاً بالخشبة وما يتصل بها من كواليس وممرات وكاشفات ضوئية وغير ذلك من

---

(1) إن العرض المسرحي نفسه يتميّز بهذا التزامن لعدد كثيف من المرسلات الدالة على تفاوت في الكمية وفي السرعة كما يشير رولان بارت إلى ذلك: Roland Barthes: **Essais Critiques**, Éditions de Seuil, Paris, Collection «Tel Quel», 1964, p. 258.

(2) يميّز رومان جاكبسون في تصنيفه الإشارات الدلالية بين ثلاثة أنواع: القرائن، القائمة على تجاور وجودي بين الدال والمدلول (كالدخان الدال على النار...) والأيقونات، القائمة على تشابه شكلي بين الدال والمدلول (فرسم حيوان هو أيقونته...) والرموز، القائمة على تحكميّة العلاقة بين الدال والمدلول ومأسستها (كما هو حال اللون الأحمر، من منع المرور في نظام السير...)، راجع: Robert Lafont et Françoise Gardèo-Madray: **Introduction à l'analyse textuelle**, Édtitions Larousse, Paris, Collection «Langue et Langage», 1976, p. 63.

عناصر التكوين المشهدي وأدواته التي تحدد هيكلية الفضاء التمثيلي كما يمكن لقارىء أن يتخيلها أو لمشاهد أن يراها.

في هذا الإطار تأخذ مواقع الشخصيات وحركتها دلالات في غاية الأهمية. فالجهة التي تدخل منها إحدى الشخصيات وترتيب دخولها بالنسبة للشخصيات الأخرى ولحضور هذه أو غيابها عن خشبة المسرح والموقع الذي تشغله من هذه الخشبة والمجال الذي تتحرك فيه والمدى الذي تستهلكه وتعاملها مع الموجودات المختلفة على الخشبة وجهة الخروج والصيغة التي يتم فيها والأثر الذي يتركه كل من الدخول والخروج على الخشبة بما فيها ومن عليها... إلخ، تشكّل بعضاً من أهم الإشارات الدلالية التي تضيء وضعية الشخصيات وعلاقاتها في ما بينها، حتى ليمكن الترجيح أن الهيكلية العامة للفضاء التمثيلي في ديناميتها العامة تعطي صورة مشهدة أولية عن البنية العامة للعمل المسرحي. والتعليمات المسرحية هي التي تتولى بصورة إجمالية التعبير عن هذا الفضاء التمثيلي وما يحتله ويجري فيه ويصدر عنه.

في هذا الفضاء بالذات يتخذ الكلام الذي تنطق به الشخصيات كما يؤديه الحوار المسرحي دلالاته الفعلية. بذلك يعرف العمل المسرحي اكتماله. فهذا الكلام يشكّل جزءاً لا يتجزأ من الاستعراض المشهدي بقدر ما يدخل الصوت عنصراً من عناصر تكوينه وعاملاً من العوامل الفاعلة في جماليته. إلا أنه قبل أي شيء آخر أساس العمل الدرامي/ الصراعي الذي يعتبر لب العمل المسرحي[3]، يتبدى من خلاله نزاع الشخصيات وتوازن القوى فيه والاتجاه الغالب فيها[4]. إنه فيما هو يعبّر عن مواقف الشخصيات من أحداث أو قضايا أو شخصيات أخرى يعبّر أيضاً وبشكل خاص عن علاقات القوة بين هذه الشخصيات. إنه المادة الدرامية ـ الصراعية بامتياز إذ لا يستحوذ خطابه وحده، على الرغم من أهميته، على الأبعاد الدلالية للصراع وإنما تشارك في تكوين هذه الأبعاد جملة من المعطيات المشهدية المتعلقة به قد يكون في تعيين من يبدأ الكلام ومن ينهيه ومن يتكلم أكثر ومن يتكلم أقل، من يسأل ومن يجيب، من يخبر ومن يستمع، من يأمر ومن يستجيب، أين يتم ذلك وكيف... إلخ. بعضٌ من أهم مداخلها.

تسمح مقاربة هذا الكلام بالتعرف على بنيته (الدرامية) الصراعية الدالة على علاقات القوى المتنازعة في العمل المسرحي وهي محور الدراسة المركزي. إن بدت خصوصية هذا العمل على هذا المستوى من المقاربة غير بارزة فإن التوقف عند صيغ الكلام بما تتضمنه من تراكيب متميّزة وصور تعبيرية وبما ترسيه في ما بينها عبر تداولها بين الشخصيات من إيقاع قوي الإيحاء بمواقف هذه الشخصيات وسيرورة علاقاتها بين بعضها البعض يسمح بتبيّن تلك الخصوصية بشكل أفضل.

لعل شعرية النص المسرحي، أو بحسب الصيغة التقليدية المتداولة في الميدان النقدي

---

(3) «إن الدفقة الساخنة التي تلهب العمل المسرحي كله مصدرها وأصلها هو الصراع (...) إن الصراع يحكم المسرحية من أولها إلى آخرها، عاملاً على تصاعد المسرحية إلى غايتها بانتظام واطراد». سامي منير حسين عامر: **المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي (1945 ـ 1970)**، 2 ج، الإسكندرية، هـ. م. ع. ك، 1979، ص 28 ـ 29.

(4) Anne Ubersfeld: **Lire le théâtre**, Éditions Sociales, Paris, 1977, p. 282.

أدبيته، قائمة أولاً وبشكل أساسي وحاسم في الحوار الماثل فيه[5]. ففي حين يغلب على التعليمات المسرحية الطابع التعييني في التعبير يتمتع الحوار المسرحي بإمكانية التضمين التي غالباً ما تستثمر لشحن النص بكثافة دلالية ترفده بقوة تخييلية مضاعفة وتعطيه مزيداً من الإثارة. ولا يحول اشتراك النص المسرحي مع سواه من النصوص الأدبية أو الشعرية في الاهتمام بالعنصر الأسلوبي في التعبير دون التعرف إلى ما يميّزه عنها ويمثّل خصوصيته المتفردة بينها. ففي حين يعتبر أسلوب التعبير المعتمد في الشعر مكوّناً أساسياً فيه يتنازع والمكوّن الإيقاعي أولوية الموقع الحاكم للجمالية الفنية، على أن التكافؤ الذي يبلغه التحامهما وبقية المكونات الأخرى هو الذي يعيّن خصوصية هذه الجمالية ومستواها الفعلي، يبرز الأثر الأسلوبي بخاصة في التركيب اللغوي الذي يشكّل محور الاهتمام الأساسي بناء على تصور جاكبسون للوظيفة الشعرية للغة[6]. وإذ يعرف العمل الروائي والقصصي إجمالاً اهتماماً بأسلوب التعبير فإن هذا الاهتمام لا يبلغ حدّ أن يجعله يحتل موقع الأولوية بين مكونات جماليته. ففي هذه الجمالية القائمة على الانتظام السردي أساساً يعمل الأسلوب بصورة عامة كعنصر تابع للعناصر المختلفة التي يرتكز السرد عليها، ولعل أهمها بالنسبة إليه ذانك المتعلقان بالمدى الزمني للسرد وبالنمط أو الصيغة السردية المتبعة، وهما يؤلفان تداخلاً للبُعدين الزماني والمكاني على غلبةٍ للبُعد الأول بينهما في هذا التداخل نظراً لارتباط تمظهر الأسلوب أغلب الأحيان بالوقف الذي يعرفه التوازي بين زمن الخطاب وزمن الحكاية في المدى الزمني للعملية السردية. قد يتماثل وضع أسلوب التعبير في النص المسرحي مع وضعه في النص القصصي أو يقرب منه من حيث ثانوية أو تبعية الموقع الذي يشغله في تكوين جماليته بالنسبة للعناصر المؤلفة لهذه الجمالية، لكنه يختلف أو يفترق عنه نظراً لاختلاف مقومات الجمالية في العمل القصصي عن تلك المعروفة في النص المسرحي. ففي هذا الأخير تنهض الجمالية على الدرامية ـ الصراعية المشهدية حيث يغلب البعد المكاني على البعد الزماني[7] وينصاع الأسلوب لهذه الغلبة في اللجوء إلى الصور المعبّرة عن هذه الدرامية والمجسّمة لحالاتها في فضاء من التصورات يتآلف مع معطيات هذه الحالات والشروط المكانية للاستعراض المشهدي الذي تتشكل ضمنه.

بناء على ما تقدم تسعى دراسة النص المسرحي إلى بلورة خصوصية جماليته المتبدية بشكل خاص في الاستعراض المشهدي للصراعية ـ الدرامية التي يقوم عليها، وذلك من خلال تقصي أوضاع بنيته الدلالية العامة والخطاب المعتمد فيه تعبيراً عنها، وعلى الرغم من أن المنهج المعتمد لذلك يتقدم من حيث الأهمية على النص موضوع الدراسة، بحيث تبدو معالجة هذا الأخير أقرب إلى النموذج أو المثل المعطى على طريقة في الدراسة ونهج في المقاربة، فإن اختيار النص ليس اعتباطياً. فبين الكتابات المسرحية العربية الحديثة تحتل أعمال سعد الله ونّوس موقعاً متميّزاً. فهي على امتداد ما يقرب من ثلاثة عقود شكّلت بتعددها وتنوعها

(5) راجع: بيتر بروك: **النقطة المتحولة: أربعون عاماً في استكشاف المسرح**، ترجمة فاروق عبد القادر، الكويت ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد 154، تشرين الأول/اكتوبر 1991، ص 35.

(6) Roman Jakobson: **Essais de Linguistique générale**, (2 tomes), 1. **Les fondations du langage**, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Édition de Miniut, Paris, Collection «Arguments», 1963, pp. 214-220.

(7) كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة رئيف كرم، الطبعة الأولى، بيروت ـ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1992، ص 88.

مساهمة لافتة في الإنتاج المسرحي العربي، وهي تكاد تختصر في تأثرها واقتباسها الأعمال المسرحية الأجنبية (**رحلة حنظلة والاغتصاب**...) واستلهامها التراث والتاريخ العربيين (**الفيل يا ملك الزمان ومنمنمات تاريخية**...) وارتباطها بأحداث سياسية وتطورات اجتماعية معاصرة وخطيرة (**حفلة سمر من أجل 5 حزيران وملحمة السراب**...) تجربة التأليف المسرحي العربي في الوقت الذي تعرف فيه تجلياً لنضج إبداعي رفيع قد يكون **طقوس الإشارات والتحولات** أبرز العلامات الدالة عليه. لذلك قد يكون في التوقف عند بعض هذه الأعمال مناسبة لتلمس الميزات الجمالية للنص المسرحي العربي وخصوصياته الإبداعية في سياق التطور التاريخي للأوضاع الاجتماعية العربية إجمالاً والكتابة المسرحية العربية عامة.

ربما جاءت أعمال ونّوس المسرحية في مجملها دالة على ظاهرة لافتة في واحد من أبرز ميادين الحداثة في الفن والأدب والثقافة. فمن المتداول الشائع أن النشاط المسرحي العربي لم يكن معروفاً قبل النصف الثاني من العقد الخامس من القرن التاسع عشر[8] (تعتبر مسرحية **البخيل** لمارون نقاش وقد عرضت عام 1847 أول مسرحية عربية)[9]. ونظراً لأن القائمين به لم يكونوا أدباء مسرح بل مختصين بالعرض المسرحي فقد تم تعويض غياب النص المسرحي العربي باللجوء إلى الترجمة والاقتباس عن النصوص المسرحية الأجنبية (**البخيل** للنقّاش عن بخيل موليير[10]، **لباب الغرام أو الملك متريدات** عن متريدات راسين...)[11] أو استلهام نصوص تراثية قصصية تاريخية وشعبية (كما في «**أبو الحسن المغفّل**» **أو هارون الرشيد وهارون الرشيد مع الأمير غانم**... **وهارون الرشيد مع أنس الجليس** لأحمد أبي خليل القباني وجميعها من الليالي، وكما في **ديك الجن ومجنون ليلى وعنتر بن شداد** للقباني[12]، وهي من القصص الإخباري والسّيَر الشعبية) قبل أن ينطلق التأليف المسرحي مع أحمد شوقي ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم[13]... ثم مع يوسف إدريس ولطفي الخولي والفرد فرج وعبد الرحمن الشرقاوي[14] وسواهم في مرحلة لاحقة. هكذا توفّر على امتداد هذا القرن عدد كبير من النصوص المسرحية العربية شكّلت على تفاوت قيمتها الجمالية معلماً بارزاً من معالم الحداثة الأدبية والفنية. وظهرت أعمال ونّوس المسرحية منذ الستينات منخرطة في هذا السياق التاريخي لإنتاج نص مسرحي عربي وذات اهتمام بشكل خاص بذلك الشاغل الذي وسم معظم هذا الإنتاج منذ بداياته وهو تبنّي المسرح لعملية الإصلاح في مجتمعه وتناوله بالتالي لأهم القضايا الاجتماعية أو الوطنية المطروحة في أيامه.

عرف هذا التبنّي صيغاً عديدة قبل أن يتبلور في مفاهيم شاعت بصورة خاصة بعد الحرب

---

(8) عبد الرحمن ياغي: **في الجهود المسرحية الإغريقية، الأوروبية، العربية**، الطبعة الاولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص 85.

(9) المرجع نفسه، ص 94.

(10) المرجع نفسه، ص 99 ـ 103 & 121 ـ 122.

(11) المرجع نفسه، ص 96.

(12) المرجع نفسه، ص 121. راجع أيضاً: **المسرح العربي: دراسات ونصوص / الشيخ احمد ابو خليل القباني**، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، د. ت. [1963؟]، ص 402.

(13) Jacob M. Landan: **Études sur le théâtre et le cinéma arabes**, traduit de l'anglais par Françine le Cleac'h, Éditions Maison neuve et Larousse, Paris, 1965, p. 113.

(14) عبد الرحمن ياغي: **في الجهود المسرحية الإغريقية، الأوروبية، الغربية**، ذكر سابقاً، ص 189.

العالمية الثانية كالواقعية والثورية والالتزام السياسي والاجتماعي... ففي تقديمه سنة 1847 لـ «أول مسرحية عربية في تاريخ الفن المسرحي العربي»[15] وهي مسرحية **البخيل** يوضح مارون النقاش الدور الذي يؤديه المسرح الأوروبي من تهذيب للطبائع، من تسلية وإمتاع ظاهرين وتوعية وإصلاح باطنين، كما يبيّن ما يسعى إليه في تقليده للمسرح الغنائي الأوروبي (الأوبرا) من كشف لعيوب الناس كي يعتبروا ومن تأديب لهم وتهذيب وتعليم وتمتيع وتوعية...[16] ويبدو أن ابن أخيه سليم النقاش قد مضى في هذا المنحى الإصلاحي إلى حد النقد السياسي والتعريض بالحكم الخديوي في مصر في مسرحيته **الظلوم** سنة 1902 كما يرجح البعض ذلك في تعليلهم لطرده من مصر بسببها[17]. ولم تكن أعمال توفيق الحكيم لتخرج عن هذا التصور العام، فهي قد شهدت منذ البداية توجهاً في عزّ الطفرة الوطنية في مصر لمعالجة القضية الأكثر إلحاحاً آنذاك متمثلة في التخلص من الاحتلال الإنكليزي للبلاد وذلك في مسرحيته الأولى **الضيف الثقيل** سنة 1919[18]. بل إن الحكيم يعتبر القضايا التي تطرح في المسرح هي قوامه، أو إنها جوهره وأساس تكوينه. فالمسرح عنده «قضية بشكل حاسمٍ وقاطع»[19]، وهو ما نجده يتردد لدى بعض الباحثين في المسرح الحديث الذين يجعلون تمكّن عرض مسرحي من جعل المتفرج ينشغل بقضيةٍ ما شرطاً لنجاح هذا العرض[20].

على اختلاف الرؤية والمفاهيم لدى ونّوس عنها لدى سابقيه يمكن اعتبار مساهماته المسرحية متابعة وتطويراً لهذا المنحى الالتزامي للعمل المسرحي. فهو الذي يشكك بإمكان وجود فن بلا قضية[21] يرى إلى جوهر المسرح على أنه سياسي في كل زمان ومكان حتى حين يبدو غير مكترث بالسياسة مهملاً لها ولأمورها ومشاكلها فإنه يقوم بوظيفة سياسية

(15) المرجع نفسه، ص 94.

(16) «... عند مروري بالأقطار الأوروباوية.. وسلوكي بالأمصار الإفرنجية... قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع... التي من شانها تهذيب الطبايع... مراسح يلعبون بها ألعاباً غريبة... ويقصون فيها قصصاً عجيبة... فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون إليها... والروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها... من ظاهرها... مجاز ومزاح... وباطنها حقيقة وصلاح...». المرجع نفسه، ص 94 ـ 95.

(17) محمود حامد شوكت: **المسرحية في شعر شوقي**، مطبعة المقتطف والمقطم، [القاهرة] 1947، ص 24.

(18) «كانت أول تمثيلية لي في الحجم الكامل هي التي سميتها (الضيف الثقيل).. أظن أنها كتبت في أواخر عام سنة [هكذا!] 1919 (...) كانت من وحي الاحتلال البريطاني. وأنها كانت ترمز إلى إقامة ذلك الضيف الثقيل في بلادنا بدون دعوة منا... وبدون رغبة منه في الانصراف عنا... ياغي: **في الجهود المسرحية...**، ذكر سابقاً، ص 161.

(19) يقول توفيق الحكيم: «إن المسرح الحقيقي بهذا المعنى الصارم هو سوفوكليس ـ إلى حد ما ـ وسارتر وكامي وكل من اعتبر القضية هي قوام المسرحية التي منها يبدأ. القضية هي التي تقوده إلى الشخصية وليس العكس. المسرح قضية بشكل حاسم قاطع (...) المسرح إذن في جوهره «قضية ومشكلة... وليس حدوثه ولا عرضاً لحياة (...) ما يعرض لنا على المسرح هو مشكلة أو قضية منها تنبع رؤيا الحياة وتتكون ملامح الشخصيات». المرجع السابق، ص 187 ـ 188.

(20) «فالمسرحية الناجحة هي تلك التي تثير في حياة الناس ما يشبه «الصدمة الفكرية»، فلا يخرج المتفرج من المسرح إلا وقد حمل في ذهنه قضية تستلزم الدرس والتفكير». أريك بنتلي: **المسرح الحديث**، ترجمة: محمد عزيز رفعت، الدار المصرية للتأليف، القاهرة، حزيران/ يونيو 1965، ص 423. ورد لدى سامي منير حسين عامر: **المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية...**، ذكر سابقاً، ص 57.

(21) يقول سعد الله ونّوس: «... الفن والأدب ليسا في نهاية الأمر إلا التعبير القومي الذي يعكس واقعاً تاريخياً معيناً»، و «أنك تتعلم في الغربة قضيتك، وتتعلم النظر إليها على أنها قدرك وحياتك (...) من هذا التعلم تعود دائماً إلى نفسك لتتساءل عن معنى الأصالة ولتتساءل إذا كان يمكن أن يكون هناك فن بلا قضية...». في «حوار مع سعد الله ونّوس حول المسرح»، أجراه سعد الله خان في مجلة **شعر** ، العدد 42، بيروت، ربيع 1969، ص 92.

هي حرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم والتفكر بأوضاعهم والعمل على تغييرها[22]، ويؤكد أن قضايا المجتمع ومشكلاته هي شغله الشاغل في المسرح[23]، ويحدد الدور المزدوج للمسرح بالتعليم والتحفيز وبتوضيح الصراعات الاجتماعية التي يجد المتفرج نفسه في خضمها وحثّ الناس على العمل لتغيير أوضاعهم[24]. على هذا الأساس يأخذ ونّوس بمفهوم «التسييس» في المسرح في سعي منه لتخطي مفهوم «المسرح السياسي» إلى ما هو أعمق وأكثر تقدماً؛ محدداً التسييس المذكور ببُعدين متكاملين: يختص الأول بطرح المشكلات السياسية في الوضع الاجتماعي ومحاولة تلمس حلول تقدمية لها، وينصب الاهتمام في الثاني على الاعتناء بالوعي الجمالي عبر ابتداع أشكال اتصال جديدة وملائمة لتبليغ المسرح التقدمي رسالته إلى جمهور مستلب[25]. «**فالتسييس** كان محاولة للإجابة عن هذين السؤالين: **أية سياسة؟ وكيف؟** بعد تحديد هذه السياسة وجمهورها، كيف يمكن أن نجد الصيغة الفنية التي تتضمن حداً من الفعالية والتأثير مع الجمهور»[26]. هذان السؤالان بقيا هاجساً مقيماً لدى ونّوس وبخاصة إزاء ما كان يلحظه من تطورات للأوضاع الاجتماعية والمسرحية في البلدان العربية منذ السبعينات ليعيد من خلالهما النظر في القضايا التي على مسرح التسييس التصدي لها ـ أو في المضمون ـ وفي الطريقة الفنية الملائمة لمعالجتها ـ أو في الشكل ـ[27].

---

(22) «نشأ المسرح سياسياً ولا يزال. وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة، يتحاشى الخوض في مشاكلها، ويبتعد ما استطاع عن شجونها ودواماتها، فإنه يعبّر عن موقف سياسي، ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية، وإلهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم، وسبل تغيير هذه الأوضاع. ذلك جوهر المسرح، وربما الثقافة بعامة في كل زمان ومكان». سعد الله ونّوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، الطبعة الأولى، سلسلة الكتاب الجديد رقم 1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988، ص 39.

(23) يقول ونّوس إنه بالنسبة إليه «لم تكن المشكلة في أي لحظة من اللحظات هي مشكلة البحث عن الأصالة عبر بعض التجديدات الشكلية، إنما هناك هاجس البحث في المجتمع عن مشكلات هذا المجتمع وإشكالياته، عن قضاياه، عن النماذج التي تتحكم في سيرورته وفي حركته». «مع الكاتب المسرحي سعد الله ونّوس/ حوار حول مسرح «التسييس» ـ تأصيل المسرح العربي/ العمل المسرحي بين المؤلف والمخرج ـ قضية اللغة في المسرح/ ـ التجارب الجديدة في المسرح العربي»، أجراه نبيل الحفار، في مجلة **الطريق**، العدد 2، السنة 45، بيروت، نيسان ـ أيار 1986، ص 107.

(24) المهم «أن ندرك جوهرياً الصفة المركبة والصعبة لدور المسرح... فهو دور مزدوج. التوازن فيه دقيق وحساس للغاية، إذ إن عليه، منطلقاً من وعيه لحقيقة الصراعات الدائرة حوله، أن يوضح هذه الصراعات، ويكشفها، ويحدد طبيعتها. أي أن يعلّم الجمهور، ويعكس له أوضاعه بعد أن يحللها ويضيء خفاياها... كما إن عليه في الوقت نفسه، ومنطلقاً من إدراكه لطبيعة القدر السياسي كقدر غير نهائي وقابل دائماً للتبديل متى نضجت إمكانيات التبديل وقرر الشعب مباشرتها، أن يحفز الناس على العمل، أي أن يحثهم على أن يباشروا مهمة تغيير قدرهم الراهن. المسرح العربي الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه: «أن يعلّم ويحفز متفرجه»، سعد الله ونّوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، ذكر سابقاً، ص 40.

(25) يقول ونّوس: «مفهوم التسييس» يعني، **أولاً**، أنك تحاول طرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأنك تحاول استشفاف **افق تقدمي** لحلّ هذه المشاكل. إذن **بالتسييس** أردت أن أمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي بأنه **المسرح الذي يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً** (...) ثانياً، هناك جانب آخر للتسييس هو جانب جمالي فإن مسرحاً تقدمياً يتوجه إلى جمهور مستلب «لا بد له من البحث عن **أشكال اتصال عديدة ومبتكرة**، لا يوفرها دائماً التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتى ولو كان هذا المسرح يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً». «مع الكاتب المسرحي سعد الله ونّوس...»، حوار أجراه نبيل الحفار في مجلة **الطريق**، ذكر سابقاً ص 97 ـ 98.

(26) المرجع نفسه، ص 98.

(27) يذكر ونّوس أن التطورات التي عصفت بالبلدان العربية منذ منتصف السبعينات حتى منتصف الثمانينات من=

على أساس هذا التصور جاءت أعمال ونّوس المسرحية لتطرح القضايا العربية الأكثر راهنية وأهمية ولتجترح الأساليب الفنية الأكثر ملاءمة وإثارة(28). فتقدّمت بذلك وجهاً من أبرز وجوه الحداثة الأدبية والفنية التي كانت جدة الموضوعات والتجديد في معالجتها الفنية إحدى سماتها الأكثر جوهرية.

إلا أن هذا التخطي أو التجاوز البارز في أعمال ونّوس لا يقتصر على علاقتها بما سبقها من إنتاج أو تأليف مسرحي وإنما يصدق كذلك على علاقتها ببعضها بحيث شكّلت في مجملها سيرورة بحث وتطوير وابتداع كما يمكن لتفحص أو درس بعض هذه الأعمال أن يظهر.

أولاً: «حفلة سمر...» المطلع والبنية

كتب سعد اللّه ونّوس **حفلة سمر من أجل 5 حزيران** عام 1968، وقد جاءت رد فعل عميق على الصدمة التي ولدتها في نفس المؤلف هزيمة حزيران 1967 ومعاينته للواقع الراكد في بلاده حيث استمرت الأوضاع السابقة على الهزيمة على حالها(29). فهي تتصدى لهذه الأوضاع مباشرة(30) في محاولة لفهمها وتغييرها.

قد لا تكون هذه المحاولة طارئة جديدة أو خفيّة متوارية(31) إلا أنها تتخذ لدى ونّوس

= تمييع للصراعات أو تمويهها بتحويل ما هو طبقي إلى طائفي أو ما هو وطني إلى إقليمي على سبيل المثال، ومن اجتياح آلية الاستهلاك وقيمه للمجتمع العربي، ومن انهيار مشروع الدول العربية العصرية جعلت «مسرح التسييس أمام صعوبتين ليس من السهل حلهما؛ الأولى على مستوى **المضمون**: إن كشف بنية الصراعات في المجتمع حالياً أصبح محفوفاً بكثير من المزالق والصعوبات والالتباسات، كذلك أصبح المرء لا يستطيع أن يبشّر بأي مشروع إلا تحت وطأة التبسيط والخطابة وتحت طائلة أن هذا الجمهور أيضاً لم يعد يمحضه ثقته ولم يعد يصغي إليه جيداً. (...). هناك أيضاً صعوبات على مستوى **الشكل**: الأولى تتبدى في أنه مع تنظيم المجتمع الراهن والسيطرة عليه بشكل شمولي عبر برنامج إعلامي منظم يلحق به كل نشاطات المجتمع المعرفية (...) أصبح هناك ما يشبه التخريب المنهجي لذوق المتفرج (...) يجب المرور عبر هذا الخراب ومحاولة مواجهته، ومواجهة ما هو سائد (...) إنّ البحث عن أشكال اتصال جديدة (...) يعني وبالدرجة الأولى مواجهة التفاهة السائدة وخراب الذوق السائد يعني أن ندير ظهرنا لهذا السائد وان نبتكر جماليات جديدة»...، المرجع نفسه، ص 99 ـ 100.

(28) المرجع نفسه، ص 95. وسعد اللّه ونّوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، ذكر سابقاً، ص 288. وقد نشرتها ـ للمرة الأولى ـ جمعية المسرح العربي الفلسطيني التي قدمتها في بيروت في آذار 1970، وهي الطبعة التي نعتمدها ونحيل عليها في هذه الدراسة.

(29) يذكر سعد اللّه ونوس أنه كان في باريس حين وقعت هزيمة حزيران 1967، وعندما عاد إلى دمشق دهش لعدم تغيّر شيء في الاهتمامات السائدة في الصحف والإذاعة والحياة اليومية... «هنا انكسر شيء، بدأ الأمر اشمئزازاً ثم تحول فيما بعد إلى إعادة نظر كاملة وشاملة في مفاهيم ومحفوظات عن الأدب والفن والكلام... وبشكل أعمق عن الإنسان في بلادنا ومستقبله». وفي خضم الأسئلة التي استدعتها اعادة النظر هذه راح ونّوس يكتب مسرحيته **حفلة سمر من أجل 5 حزيران**، «حوار مع سعد اللّه ونّوس حول المسرح» من سعد اللّه خان في مجلة **شعر**، ذكر سابقاً، ص 90 ـ 91.

(30) يقول ونّوس في حديث أجراه معه فاضل الربيعي ونشرته مجلة **الحرية** الفلسطينية في 2 شباط 1986 إنه كتب حفلة سمر... التي تصدت للهزيمة والواقع مباشرة، ودون أي مداورة». ورد في سعد اللّه ونّوس: **هوامش ثقافية**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الآداب، 1992، ص 245.

(31) لحظ البعض أن سعد اللّه ونّوس يجعل من المسرح «وسيلة لكشف خطأ وأوضاع مجتمع ما، ووسيلة لدفع الناس إلى العمل لتغيير هذه الأوضاع الخاطئة». (سلمان قطاية: «حفلة سمر من أجل 5 حزيران»، في مجلة **الطليعة** السورية، 19 كانون الأول 1970، ص 32). ورأى آخرون أن ونّوس ينيط بالمسرح وظيفة اجتماعية =

مفهوماً متميّزاً يرتبط بمصطلح مسرحي خاص به. فالهزيمة التي كانت منعطفاً تاريخياً[32] خطيراً في حياة الأمة العربية والإنسان العربي كانت كذلك مناسبة للكشف عن علاقة إشكالية كامنة وغامضة بين ونّوس واللغة، فتبلورت هذه العلاقة على ضوء الهزيمة كما يقول «بأنها الطموح العسير لأن أكثّف في الكلمة، أي في الكتابة، شهادة على انهيارات الواقع، وفعلاً نضالياً مباشراً يغيّر هذا الواقع. وبتعبير أدق، كنت أطمح إلى إنجاز «الكلمة الفعل» التي يتلازم ويندغم في سياقها حلم الثورة وفعل الثورة معاً. لم يكن دور الشاهد وحده يستوعب حدود الفعالية التي أتوخاها، لكن المناضل الذي أريد أن أكونه ليس في النهاية سوى كاتب فعله الكلمات»[33]. فالعمل المسرحي عنده ليس عرضاً للواقع والحقيقة وفضحاً للزيف والكذب فقط، إنه كذلك فعل تغيير وتجاوز للانحراف والتحريف، والكاتب المسرحي ليس شاهداً على المجتمع والتاريخ وحسب، وإنما هو أيضاً فاعل ثوري في أوضاع الأول وعامل على تحديد مسار الأخير.

على هذا النحو يجدر فهم تطلعه إلى تجاوز «المرآة» وإلى بلوغ «الكلمة المندغمة في الفعل» واعتباره الكلمة التي لا تفعل جزءاً من التضليل والهزيمة[34]. ضمن هذا المنظور بالذات ينبغي مقاربة عمله «حفلة سمر...» بخاصة على ضوء ما يؤكده هو نفسه من أن هذا العمل هو نقيض السائد في المجتمع العربي بقدر ما يتجسّد فيه مفهوم «الكلمة ـ الفعل» مقابل الخواء والادعاءات الكاذبة السائدة[35]. ولم يخطىء بعض الباحثين القول حين يرون في هذا العمل

= تطمح إلى أن تترجم «صدى واحتجاجاً ومقاومة ورؤية واضحة للمستقبل» (جلال العشري: «حفلة نضال لا حفلة سمر»، في الملحق الأدبي لصحيفة الأخبار اللبنانية، 30 أيار 1971، ص 3). والاستشهادان واردان في كتاب إسماعيل فهد إسماعيل: **الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونّوس**، الطبعة الأولى، دار الآداب، 1981، ص 8.

(32) «مع الكاتب المسرحي سعد الله ونّوس...»، في مجلة **الطريق**، ذكر سابقاً، ص 117.

(33) إسماعيل فهد إسماعيل: **الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونّوس**، ذكر سابقاً، ص 7 ـ 8.

(34) يقول ونّوس: «... ما معنى الكلمة إذا لم تكن موازية للفعل؟ ما معنى الكلمة إذا لم تكن حركة؟ إذا لم تكن تمرداً يضع كل أوضاعنا أمام علامة استفهام؟ ينبغي أن تنتصب المرآة! وقد قال كثير من الكتاب بضرورة هذا الانتصاب. ولكن لنتجاوز المرآة، يجب ألا تتحول إلى عملية خداع ذاتي. ننقذ [ننقد؟] أنفسنا ثم نخلد إلى الراحة. إني أستعمل المرآة هنا كوسيلة لتغييرنا من الداخل، وبالتالي لتغيير دور الكاتب (...) علينا أن نتساءل فعلاً إذا كانت للكلمة [الكلمة؟] التي لا تفعل، أو التي تتهرب، أو التي تصالح، أو التي تهدف إلى تبرير سلبيتنا، ليست جزءاً من التضليل وجزءاً من الهزيمة. هكذا كنت أفكر حين بدأت كتابة مسرحية «حفلة سمر من أجل 5 حزيران». كنت أريد أن أنفي ماضيّ، أن أنفي تجربتي السابقة، أن أنفي اللعبة الثقافية التي كنت غارقاً فيها وأن أبدأ بالبحث عن كلمة مندغمة بالفعل». «حوار مع سعد الله ونّوس حول المسرح» أجراه سعد الله خان في مجلة **شعر**، ذكر سابقاً، ص 91.

(35) يقول ونّوس: «... تساءلت غداة حزيران لماذا نكتب؟
(...) ما من هزيمة لعبت فيها الكلمات الدور الذي لعبته في هزيمة حزيران. كنت أحس الكلمة شركاً سقطنا في حبائله، كانت خديعة، أو جثة تتحلل (...)
وعندما بدأت كتابة مسرحية «حفلة سمر من أجل 5 حزيران»، إنما أردت التعبير عن استحالة الكتابة، وخواء الكلمات، وفي الواقع ما فائدة الكلمات حين يكون ما نحتاجه هو «الفعل» الذي يغسلنا من دجل الكلمات، وعفونتها التي فاضت رائحتها في قيظ الهزيمة؟ ما فائدة الكلمات إن لم يندغم فيها الفعل ويكونها؟
كنت أتقدم في الكتابة، وكانت مشكلتي تنجلي وتبرز أمامي. لا تكفيني فعالية الشاهد على الزور والدجل، وإنما أريد أيضاً فعالية الذي يقاتل مادياً ويومياً ضد الزور والدجل. وهنا بدأ بحثي الدائب عن «الكلمة ـ الفعل». كلمة عارية كثيفة تكشف الواقع وتغيّره في الوقت ذاته. وأنا أمضي في كتابة «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» (...) كنت فقط أتصور (...) أنني أعرّي واقع الهزيمة، وأمزّق الأقنعة عند صانعيها في سياق هبّة جماهيرية، تبدأ مضطربة ومرتجلة، ثم تتسق وتنمو حتى تضمنا في فورة عمل فعلي. مظاهرة، أو انتفاضة شعبية حقيقية. كان الإيقاع =

انعطافاً في الإنتاج المسرحي لصاحبه وإن اختلفوا في تحديد أوجه التحول فيه وفي تعيين مقوماته الفنية المميزة[36]، فهو يشكّل علامة فارقة في أعمال ونّوس تستدعي التوقف عندها وتملّي دلالاتها وجمالياتها.

لعل في النظر في مطلع النص المسرحي ما يسهم في التعرف إلى الاتجاه العام الذي يغلب عليه، بل إلى البنية العامة التي يقوم عليها[37]. ومطلع **حفلة سمر...** يعلنه افتتاحها بـ «ملاحظات» أربع (ص 3 ـ 4) يقدم ونّوس فيها عمله المسرحي موضحاً بعض المسائل المتعلقة به طارحاً منظوراً خاصاً لفهمه. بالإمكان ضمن تصور متساهل فضفاض للمطلع اعتماد الملاحظات المذكورة بأكملها، أو ضمن تصور متشدّد مدقّق اعتماد الفقرة الأولى، أو، بناء لتصور متزمت ضيّق اعتبار العبارة الأولى ممثلة لمطلع النص المسرحي المذكور.

في الحالة الأخيرة يشير المطلع إلى وضع محدد بجملة من العناصر. أولها زمني ـ تاريخي ممثل بالفترة التي تلت مباشرة «حرب حزيران» عام 1967 بين الدولة الصهيونية في فلسطين والدول العربية الثلاث مصر وسورية والأردن، وهي فترة دقيقة وحرجة إذ أصيبت هذه الدول بهزيمة مروعة في الحرب المذكورة زلزلت كيانها بعمق ووضعت أنظمتها عارية أمام شعبها فتبدت عن سلطات هشّة وجوفاء كبيرة الادعاء هزيلة الفعل ذات وجه قمعي شرس وخلفية عسكرية ضعيفة وعاجزة، نكبت البلاد بتعريضها بعد الاضطهاد والاستغلال للمهانة والأذى والاحتلال، الأمر الذي جعلها مضعضعة مذعورة من خطر إطاحتها وتدمير وجودها... ثانيها خاص بالشخصيات المعنية بذلك، وهي فئة غالبة من المسؤولين في «المؤسسات الثقافية الرسمية منها خاصة» وهي تشكّل جزءاً لا يتجزأ من النظام السياسي الاجتماعي للدولة العربية التي تنتمي إليها. على أن هذا الانتماء يجعل منها واحدة من مؤسسات السلطة الحاكمة ورافداً من روافدها. فهي في الوقت الذي تدين بوجودها واستمراريتها لهذه السلطة فإنها تشكّل إحدى الركائز الأساسية التي تستند إليها السلطة المذكورة لتأمين سيطرتها وضمان هيمنتها... ثالثها يتعلق بالدور الذي تنهض به هذه الفئة بناء على المرحلة التاريخية التي تمر فيها البلاد والموقع الذي تشغله هي في نظامها الحاكم. والإشارة إلى إثبات وجود مؤسساتها تدل على النظرة الخاصة التي تحملها هذه الفئة إلى الأوضاع الاجتماعية ـ السياسية القائمة ـ وللمهام المفترضة لها فيها؛ وهي نظرة تنم عن المصالح الفئوية الضيقة التي تمليها. فإثبات الوجود

= يتصاعد تنهدّ الكذبة، ويتحقق الفعل المؤكد». من لقاء أجراه إسماعيل فهد إسماعيل مع سعد الله ونّوس في مارس/ آذار 1979، ورد في كتاب إسماعيل: **الكلمة ـ الفعل في مسرح سعد الله ونّوس**، ذكر سابقاً، ص 223 ـ 225، وقد أورده ونّوس في كتابه **بيانات لمسرح عربي جديد**، ذكر سابقاً، ص 284 ـ 285.

(36) فبدر الدين عرودكي يجد أن ونّوس في **حفلة سمر...** وظّف في المسرح العربي تقنية مسرحية عالمية معاصرة، الأمر الذي أدى إلى تغيير مفهوم ووظيفة ودور هذا المسرح. (إسماعيل فهد إسماعيل: **الكلمة الفعل...**، ذكر سابقاً، ص 137، عن بدر الدين عرودكي: «الظاهرة المسرحية بعد الخامس من حزيران»، في مجلة **المعرفة** السورية، تشرين الأول 1970، ص 136). ويعتبر رياض عصمت المسرحية «بداية واعدة لمسرح اليسار السياسي»، (المرجع السابق، ص 139، عن رياض عصمت، **بقعة ضوء ـ دراسات تطبيقية في المسرح العربي**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1975، ص 93). بينما يرى إسماعيل فهد إسماعيل أن كتابات ونّوس المسرحية «لم تتخذ مسارها الفاعل والمؤثّر اجتماعياً وسياسياً وفنياً (...) إلا بعد حرب حزيران»، معتبراً **حفلة سمر...** «نقطة تحول حاسمة في مسار الإنتاج المسرحي لمؤلفها». (المرجع نفسه، ص 13، وص 139).

(37) راجع بصدد علاقة النص ببنيته: سامي سويدان: **أبحاث في النص الروائي العربي**، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ص 28 ـ 31 و68 ـ 76.

يبدو رداً على ما يتهدد المؤسسات المعنية وبالتالي النظام الذي ترتبط به من مخاطر جراء الهزيمة التي أصابته في حرب حزيران. فالاحتلال الذي أصاب هذا النظام لم يوفّر أي مؤسسة من مؤسساته، و «المؤسسات الثقافية الرسمية منها خاصة»، بحيث يصبح العمل على إثبات الوجود دفاعاً عن الذات بقدْر ما هو دفاع عن النظام الذي تنتمي إليه. والمسرح كواحدة من هذه المؤسسات هو في صلب عملية الدفاع هذه يخوضها لحماية الذات والنظام في آن، وبالتالي يجد نفسه في خضم المواجهة مع القوى أو التيارات الخارجة عنهما والمهددة لوجودهما.

تبقى هذه التصورات المستمدة من الفقرة الأولى في النص عامة ومبهمة، لكن استكمال الملاحظات يزيدها توضيحاً وتحديداً فيما يؤكد في الوقت نفسه صحة وجهتها. فتتمة الملاحظة الأولى تبين عن نظرة المسؤولين الحصرية إلى حرب حزيران من زاوية مصالح الدولة التي ينتمون إليها، وتؤكد بالتالي أن تحركهم إنما يجيء لخدمة هذه المصالح تحديداً. وتأتي الملاحظة الثانية لتبلور ما تضمنته الأولى، يعلن فيها اسم المسرحية («صفير الأرواح») التي تجري الأحداث ليلة عرضها في مسرح رسمي يوحي لكونه إحدى مؤسسات الدولة بالنمط المتوقع لعرضه المسرحي باعتباره واحداً من تظاهرات أو واحداً من نشاطات هذه المؤسسات الساعية للدفاع عن الدولة وأركانها. إلا أن الصيغة التي يتم فيها هذا الدفاع مطروحة في الإشارة إلى الدعوات التقليدية التي جرت لحضور عرض الافتتاح، حيث يجري التمييز بين «الرسميين وأعمدة السلطة» من جهة و «اللاجئين ومواطني الدرجة الثالثة» من جهة ثانية (ص 3)، كما تطل دعوة هؤلاء الأخيرين باعتبارها وسيلة لتمويه ملامح الأوضاع القائمة وطمس حقائقها الجوهرية. هكذا فإن ما يبدو تناقضاً في الظاهر على مستوى الجمهور هو في الواقع مقصود من قبل المسؤولين بغرض إخفاء الحقائق وتزييف الوقائع.

على هذا النحو ترتسم الصورة الأولية لمشروع الدفاع عن النظام ومؤسساته كما يتولاه المسرح، فيتقدم مشروعاً يرتكز على التعمية والتدجيل أساساً لتطرح من خلاله قضايا المسرح الأكثر حيوية في الوقت الذي يجري فيه التعرض لأوضاع المجتمع والسلطة، بقدْر ما يمثّل هذا المشروع من وجهة نظر يتم فضحها وإدانتها، وبقدر ما يندرج في إطار مسرح داخل المسرح تتم تعريته وإعادة النظر فيه. في هذا السياق يجدر وضع الملاحظتين الأخيرتين اللتين يمكن دمجهما في ملاحظة واحدة لكونهما تشتركان في التنبيه إلى وضع الشخصيات في هذا العمل المسرحي. وتجيء الأولى منهما خاصة بالمخرج وحده ليتفق تمييزه عن بقية الشخصيات مع الدور المحوري الذي يشغله في المسرحية من ناحية ومع الموقع المتميّز له في المشروع الدفاعي الذي تطرحه من ناحية ثانية. فالعرض المسرحي المقدم هو اختياره وإنجازه، وتقع عليه بالتالي قبل أي شخص آخر تبعات الأطروحات المتضمنة فيه. إلا أنه في الوقت نفسه «مدير المسرح» و «ممثل» و «مسؤول». هذا التعدد في الصفات والمواقع يعبّر عن التداخل القائم في المؤسسات الرسمية بين الأجهزة أو الأطر الإدارية والفنية والسياسية، وهو تداخل يدل على العلاقة الوثيقة بين السلطة الحاكمة والمؤسسات التابعة بحيث يكاد يلغي أي هامش من هوامش الاستقلالية أو أي مسافة ابتعاد بينهما. تضيف الملاحظة ذاتها إلى التعدد في وضع المخرج اتساعاً في امتداد حضوره يتجاوز مسرحه، بما يوحي بالبعد التمثيلي لوضعه ولمشروعه في آن. فهو يدل على ظاهرة عامة في المجتمع ليست مؤسسة المسرح إلا مثلاً عليها أو عينة منها، كما يدل على فكروية عامة ونظرة إلى الأحداث لا تقتصر عليه وحده بل تشمل فئات واسعة من الناس تربطها بالسلطة الحاكمة مصالح عدة. أما الملاحظة الأخيرة فتدرجه مع بقية الشخصيات الأخرى ضمن استبعادها جميعاً كشخصيات «بالمعنى التقليدي للشخصية

المسرحية» (ص 3) لتقدمها بدون استثناء كأصوات ومظاهر «من وضع تاريخي معين» (ص 4) لا تملك أبعاداً خاصة على أن ملامحها ترتسم بما تضيفه «من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام الذي هو شكل المسرحية ومضمونها في آنٍ واحد» (ص 4). هكذا تنتفي أية فردية للشخصيات المسرحية لتتحدد في تكوينها وفي علاقاتها بمدى مساهمتها في رسم صورة الوضع الاجتماعي ـ التاريخي الذي تنشط فيه، أو بتعبير آخر إنها محددة كفئات أو طبقات اجتماعية في مرحلة تاريخية معينة، بحيث يتعين من خلال مواقفها ونزاعاتها الصراع الطبقي القائم في مجتمعها بقدْر ما يصح الأخذ بالمقولة التي تعتبر التاريخ حتى أيامنا هذه هو تاريخ صراع الطبقات[38]. بناء على ذلك يتخذ تمييز المخرج بين مجمل الشخصيات بملاحظة مستقلة (الثالثة) مدلوله الخاص إذ تحظى السلطة الحاكمة في الصراع الطبقي المستعرض بموقع استثنائي تقوم الملاحظة المذكورة بالتشديد عليه؛ كما يتخذ المشروع الدفاعي الذي يتولاه المخرج مغزاه الفعلي باعتباره في هذا الصراع بالذات مواجهة بين تلك السلطة الساعية في الكذب والتلفيق وما تمثله من اضطهاد وقمع من ناحية وبين الفئات المتمردة عليها أو المهددة لها الساعية في الصدق والحقيقة وما تمثله من توق للتحرر والعدل من ناحية ثانية.

بيد أن هذه الملاحظات الأربع على الرغم من كونها تتضمن مطلع النص المسرحي يمكن اعتبارها على هامش العمل المسرحي لا دور لها على الإطلاق في بنائه وسيرورته إن على مستوى الحوار أو على مستوى التعليمات المسرحية. فالمتن المسرحي الفعلي يبدأ مباشرة إثرها، الأمر الذي يفترض النظر في مطلع هذا المتن بالذات لتفحص دلالاته والنظر في مراميها. تشغل هذا المطلع التعليمات المسرحية التي تفتتح متن العمل المسرحي وتمتد حتى بدء الحوار ـ الذي ينطلق مع كلام المخرج، أول شخصية تظهر على الخشبة ـ وتأتي بحرف أسود يميّزها عن حرف الحوار العادي (ص 5 ـ 7). الفقرة الأولى من هذه التعليمات (وبالإمكان تناولها على أساس أنها العبارة الأولى إذا ما اعتُبر الكلام الوارد بين مزدوجين والخاص بالمكتوب على اللوحة المتصدرة للخشبة نائب فاعل للفعل الأخير الوارد قبله في العبارة الأولى وبالتالي متعلقاً بها ويشكّل بأكمله جزءاً لا يتجزأ منها) تشير إلى إضاءة الخشبة والصالة وانعدام ستارة فاصلة بينهما وانتصاب لوحة سوداء بدلاً منها فيها ذكر الهزيمة التي ألحقتها إسرائيل بالدول العربية صباح الخامس من حزيران عام 1967 وما أدت إليه من نتائج ومضاعفات وما تفرضه من مهام (ص 5).

يشكل ما تعلنه اللوحة السوداء تناولاً لمسألتين، الأولى هزيمة حزيران 1967 بما تتضمنه من انكسار للجيوش العربية ومزيد من احتلال الصهاينة لأراض عربية وتوضيح لطبيعة الصراع بين الدول العربية و «إسرائيل» إذ تقدم هذه الأخيرة «دولة تمثّل أخطر وأصعب أشكال الإمبريالية العالمية» (ص 5) وبالتالي تصبح هزيمتها للجيوش العربية مفهومة، ذلك أن هذه الجيوش تنتمي إلى دول وأنظمة متخلفة ليس لديها القدرة على مواجهة جيوش الإمبريالية المتطورة؛ الثانية الاستنتاجات المستخلصة من هذه الهزيمة وأولها الأخطار الداهمة للإمبريالية على البلدان العربية، ثانيها حاجة شعوب هذه البلدان إلى أن يعرفوا أنفسهم، أن يُمعنوا النظر في ذواتهم بغية تحديدهم لهويتهم وتعرفهم إلى حقيقة أوضاعهم، ولأن يعرفوا الأسباب التي أدت بهم إليها، الثالث ما يفضي إليه السابقان من اختيارات ملائمة لجبه الهجوم الإمبريالي

---

(38) «ليس تاريخ كل مجتمع إلى يومنا هذا سوى تاريخ صراع الطبقات»: ماركس ـ إنجلز: **البيان الشيوعي**، ترجمة العفيف الأخضر، الطبعة الأولى، دار ابن خلدون، بيروت، 1975، ص 39.

ومضاعفاته انطلاقاً من المعطيات الفعلية والشروط الموضوعية التي تفرض نفسها.

إن تحرير الأرض ودحر «إسرائيل» والإمبريالية لا يمكن أن يتما بجيوش أثبتت أكثر من مرة ضعفها البنيوي وعجزها الفاضح الأمر الذي يتيح تصور الدعوة إلى تعبئة الطاقات الشعبية للأمة واستنهاض إمكاناتها الثرّة لشنّ حرب شعبية واسعة ومديدة وحدها قادرة على تحقيق الغايات التحريرية والتقدمية المطروحة. ذلك يعني أن المسرح يتقدم هنا مرآة للـ «نحن»، للذات، للجمهور المفترض، للشعب عامة عبر جمهور حضوره، إنما ليس بالمعنى الانعكاسي فقط بل بالمعنى الواعي والريادي أيضاً (ليس هناك من انعكاس بريء وكل انعكاس مهما بلغت موضوعيته يحمل رأياً خاصاً بموضوعه، على الأقل في اختياره ما يعكس منه). إنما الوعي والريادة هنا يتعلقان برؤية محددة تحاول النفاذ إلى ما هو أساسي وجوهري في المسألة المطروحة، وبوجهة نظر تتبنّى الخيارات الأكثر تمثيلاً لمصالح الشعب والأكثر تعبيراً عن طموحاته للحرية والعدالة والتقدم[39]. على أن الغاية في المسرح ـ المرآة هنا ليست التلقين بل شحذ الوعي وتطويره في عملية جدلية تقوم أساساً بين الصالة والخشبة، لذلك تستعمل صيغة المتكلم الجمع هنا تعبيراً عن المستوى ذاته الذي يتم فيه طرح القضية، ولذلك أيضاً تغيب الستارة ـ الفاصل بين «الصالة» و «المسرح» ويُضاء هذان الأخيران، وينظر الجمهور إلى الخشبة فلا يجد غير هذه اللوحة ـ الرسالة الموجهة إليه والدافعة له كي يتفكر في وضعه وأن يقيس على ما يتصوره بصدده ما يعرض عليه بشأنه ليتولد من خلال هذا التفاعل الجدلي ذلك الوعي الذي يطمح ونّوس إلى بلوغه[40].

ليس بين مطلع النص في ملاحظاته ـ الهوامش وبين مطلعه في المتن ـ التعليمات ـ ويمكن الإضافة بين مطلعه في المتن ـ الحوار[41] ـ اختلافات جوهرية، بل هناك تجانس وائتلاف

---

(39) هذا ما يشير إليه ونّوس في الحوار الذي أجراه معه نبيل الحفار بالقول: «... لم تكن المسألة هي أن نعكس الواقع فقط، كما هو، وإنما أن نحاول عبر عكس هذا الواقع أن نشير إلى آفاق أخرى، إلى واقع آخر يمكن الوصول إليه عبر التخلي عما يقيدنا من سلبيات، ومن وعي زائف، وطرائق في السلوك متخلفة». سعد الله ونّوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، ذكر سابقاً، ص 129.

على هذا الأساس من التصور لمفهوم المسرح ـ المرآة لا يعود الاختلاف كبيراً بين رؤية ونّوس وبين ما يظهر نقداً لها في ما يطرحه يوسف إدريس في قوله: «إن الشخصية المسرحية عالم مختلف تماماً عن عالم الشخصية الواقعية، إنها كون بذاته، ليس منتزعاً من كوننا الواقع ولكنه يوازيه بل وأحياناً يتفوق عليه: إن المسرح ليس هو المرآة التي ننظر فيها فنرى أنفسنا. إن هذه هي إحدى مهام المسرح ولكن مهمته الأكبر والأعم أن نرى أنفسنا من مستوى أعلى، من كون آخر، بعين بطل مسرحي حقيقي». يوسف إدريس: **نحو مسرح عربي** [القاهرة]، [دار] الوطن العربي، شباط/ فبراير 1974، ص 494.

(40) «... كان همي دائماً أن ابني وعياً، لا أن أعطي وعياً جاهزاً. وبناء الوعي يمكن أن يتم عبر عرض ما هو سلبي، أي أن يعلّم عبر السلب. تأخذ عيباً من العيوب وتضخمه وتظهر عقابيله وآثاره، وتكون بذلك قد قدمت أمثولة أو درساً تطبيقياً لهذه الحالة. ويجب الا ننسى أن المسرح في النهاية هو **عملية جدلية**، وأن الخلاصة ليست في ما يُطرح على الخشبة فقط، وإنما في ما يُطرح عبر هذا **الجدل بين الصالة والخشبة**». سعد الله ونّوس في «مع الكاتب المسرحي سعد الله ونّوس»، حوار أجراه نبيل الحفار في مجلة **الطريق**، ذكر سابقاً، ص 107 ـ 108.

(41) ينطلق الحوار المسرحي مع العبارة الأولى التي يتوجه بها المخرج إلى الجمهور فيشير إلى وضع صعب داعياً هذا الجمهور إلى عدم إساءة الظن به. ويثير إمكانية وجود خديعة مقدّماً نفسه ـ ومن معه ـ ضحية لها قبل الجمهور (ص 7).

يتماثل هذا الخطاب إلى حد كبير مع خطاب سلطة في مأزق لا تريد أن تفقد ثقة الناس بها وحسب وإنما تريد كذلك أن تقنعهم بما هو مخالف للواقع عبر تحويره، إذ تقدم الأحداث كخدعة والمسؤولين عنها كضحايا لها، جاعلة الضحايا الفعليين في إطار واحد معها وإنما في الصف الخلفي وراءها. إنه في النهاية منطق الدفاع عن الذات =

وتكامل بنيوي. ففي الحالتين هناك اعتماد لحدث راهن (هزيمة حزيران 1967) أرضية انطلاق لطرح أوضاع وآليات الصراع الطبقي في المجتمع عبر مشروع دفاع مؤسسات الدولة (ومنها المسرح) عن ذاتها والنظام الذي تنتمي إليه، أو عبر استعراض مرآوي (مسرحي) للأحوال القومية والاجتماعية والأسباب التي أدت إليها وإلى الهزيمة، مع ما يتضمنه هذا الطرح من فضح للزيف وتنمية للوعي وسعي إلى التغيير نحو الأفضل.

تبقى هذه المعطيات الدلالية الأولى للمطلع النصي عناوين كبرى تشير إلى وجهة غالبة أو مرجحة في معالجة النص لموضوعه، وتوحي بالبنية العامة لهذا النص. ولما كانت هذه البنية أساس العمل المسرحي والمرتكز المحوري لدلالاته المختلفة، وفيها تتبدّى بشكل حاسم رؤية المؤلف ويتحدّد بعمق موقفه[42]، فإن التوقف عندها ضروري لفهم أبعاد النص ومراميه.

تعالج **حفلة سمر...** موضوع هزيمة حزيران 1967 من جوانب عدة وبوجهات نظر مختلفة، الأمر الذي يعطي النص غناه الدلالي وإثارته الدرامية. في ما يتعدى ظاهر النص وتفاصيل معالجته تتراءى ضمنه جملة من التعارضات التي تؤسس نظام المعنى فيه بما يعنيه هذا النظام من طرح لموقف عام ولرؤية خاصة. قد يكون بين أهم هذه التعارضات ذاك الذي يقوم بين المتوقع والحاصل، وهو يختص بمسألة مسرحية «صفير الأرواح» المفترض تقديم عرضها الافتتاحي من قبل مسرح السلطة لطمس الحقائق وتمويه الوقائع وتشويه الوعي بغرض تدجين الشعب والمحافظة على ولائه وانصياعه، وما يتم بدلاً من ذلك من عرض لقضايا الناس الملحة ومعالجة جماعية لها لبلورتها ووعي أبعادها وإضاءة الطرق الملائمة لمعالجتها بما يتضمنه ذلك من تمرد على النظام ومؤسساته وكسر للمحظور وانطلاق نحو التحرر وتحقيق الذات (ص 3 و7...).

لا يقل أهمية عن هذا التعارض ذلك الحاصل بين البطولة المدعاة وبين الهزيمة المتحققة (ص 21 و70...) إذ يشكل استدعاء مآثر الجنود مفارقة قوية مع وضعهم الانهزامي الصريح، وتتحول الملاحم العسكرية إلى أخبار خيالية مضحكة إزاء تجربة الانكسار المريرة التي عاينها الناس (ص 137 ـ 140...). وكأن هذا التعارض متضمن في آخر أكثر اتساعاً وشمولية قائم بين الحقيقة والزيف، بقدر ما يبدو هذا الأخير محور جميع المسائل المطروحة في النص المسرحي سواء أكانت متعلقة **بالواقع** الانهزامي **والوهم** البطولي، بالمقاومة المطلوبة والفرار الجاري، **بالصدق** في تناول القضايا والمشكلات الحيوية لإيجاد حلول حاسمة لها **والكذب** في معالجة هذه القضايا والمشكلات بما يبقيها دون معالجة ويفاقم من آثارها ومضاعفاتها السلبية، بالمسؤولية المفترض تحملها والتهاون المرفوضة مبرراته، أم بما هو أبعد وأخطر بالتعارض بين **المعرفة والجهل** فتأتي المعرفة نتيجة الوعي بالواقع والصدق في التصدي لظاهراته بينما يستند الجهل إلى تغييب هذا الواقع بالأوهام الخرافية وبالأكاذيب التمويهية والتلفيقية، بحيث

= والاستمالة بالتمويه والتزييف يتولاه رجل المؤسسة وصاحب السلطة فيها فاضحاً من خلاله المؤسسة الأكبر (الدولة) وأصحاب السلطة والقرار (الطبقة الحاكمة) بما يذكّر بمشروع الدفاع عن النظام ومؤسساته، وهو المشروع القائم على الاحتيال والتدجيل كما جرى عرض ذلك أعلاه في ما يخص مطلع النص المسرحي في ملاحظاته ـ الهوامش.

(42) إلى ما يقرب من هذا الرأي يشير سعد الله ونّوس في حديث له يعلن فيه أن «تفاؤل العمل إنما يكمن في الكيفية التي يطرح بها المشاكل، وفي الآفاق التي يطرحها أمام المتفرج، وأن العبرة هنا ليست في تقديم نماذج إيجابية بطولية أو نماذج سلبية غير بطولية «فلا يحدد إيجابية عمل أن يكون فيه «بطل إيجابي»، وإنما بنيته وعلاقتها بالواقع ومدى ما تشير إليه من آفاق». سعد الله ونّوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، ذكر سابقاً، ص 129.

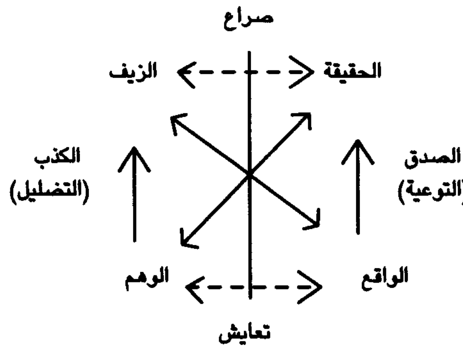
يشكّل هذا الجهل الشرط الملائم لقبول القمع والاضطهاد واستمرارهما بينما ترسي المعرفة الشرط المطلوب لرفضهما والعمل على التحرير والعدل. ضمن هذه المعطيات الدلالية الأساسية تتحدد آفاق الثورة والخضوع، النصر والهزيمة، بل الوجود والعدم كما يطرحها النص المسرحي وكما يمكن لمربع سيميائي أولي أن يختزلها بحيث تجيء الدعوة أو التلميح إلى الثورة كطريق للتحرير وصون الأرض والذات عبر الكفاح الشعبي المسلح (ص 129 ـ 136) مقابل التحذير مما يؤدي إليه الجهل من قبول بالقمع والاضطهاد وانخراط فيهما حتى الانصياع والتسليم بالانهزام وتضييع الأرض والذات معاً[43].

على هذا الأساس تتضح معالم البنية العامة للنص مؤكدة ما سبق للمطلع أن أوحى به. فالبحث عن الأسباب التي أدت إلى الهزيمة هو بحث عن الحقيقة وبالتالي بلوغ لمعرفة الواقع والذات ووعيٍ لأوضاعهما، ومن ثمّ دفع لتغييرها. لذلك يكون كل ما يتعارض مع بلوغ هذا الوعي عاملاً على المحافظة على الأوضاع القائمة بكل بؤسها وإذلالها. ضمن هذا الإطار يجدر فهم مشروع التزييف والتدجيل الذي يحاول المخرج إنجازه باعتباره مشروعاً قائماً على الأوهام والأكاذيب يكرس الجهل عند الناس ويجعلهم غافلين عن واقعهم ومصالحهم متضامناً مع سلطة تقلب الحقائق أساطير مسوغاً عمليات القمع والاضطهاد التي يتعرضون لها مساهماً بذلك في عجزهم وهزيمتهم. في الإطار نفسه والآن ذاته تطرح قضايا المسرح الأكثر حيوية وبخاصة تلك المتعلقة بالموضوعات المطروقة من قبله ـ واقعية هي أو خرافية (ص 26)؟ ـ وبطرق معالجتها ـ تمويهية تزييفية أو كاشفة حقيقية (ص 92 ـ 93)؟ ـ وبالهدف المتوخى من ذلك ـ إثارة الوعي والمعرفة وبالتالي المساهمة في التحرير والثورة أو المحافظة على الغفلة والجهل وبالتالي تكريس القمع والإذلال...؟ ـ لتتلازم بذلك قضايا المسرح والحياة أو الثورة بل تندمج في كل واحد يغدو فيه مسرح الحياة حياة المسرح أو مسرح الثورة ثورة المسرح، وهو ما يسم بنية العمل المسرحي بازدواجية بارزة.

لكن النص المسرحي لا يطرح هذه القضايا كاقتراحات متساوية أو احتمالات نظرية تأملية بل عبر المواجهة والصراع الذي لا يعبّر عن وجهات نظر متناقضة وحسب بل عن مواقع اجتماعية وفكرية متباينة أيضاً. إن هذا الصراع المنطلق من التناقض الموجود بين الحقيقة والزيف والممتد إلى جملة العناصر الدلالية المكونة لبنية النص[44] لا يفضح آلية الصراع

---

(43) الثورة / الوجود الانصياع / العدم
+ —
التحرير القمع



المعرفة الجهل

(44) من الواضح في المربع السيميائي المثبت في الهامش السابق (43) أن هناك خطاً فاصلاً بين المجالين الدلاليين المتناقضين اللذين يرسيهما التضاد القائم بين الحقيقة والزيف بحيث يجتمع في المجال الإيجابي الحقيقة =

الطبقي التي تحكم الظاهرة التي يتناولها موضوعاً له (الهزيمة) فقط، ولا يعيّن في الوقت نفسه وجهة نظر خاصة بصاحب العمل معبّرة عن موقف من هذا الصراع وانحياز إلى واحد (إيجابي) من قطبيه المتناقضين مقدماً بذلك مشاركته الفردية فيه وحسب، بل إن هذا الصراع المذكور يشكّل كذلك وبخاصة أساس الصراع المسرحي (الدرامية) في المشاهد وبين الشخصيات، ويشكّل في الصيغة التي يأتي فيها المساهمة الفنية المتميّزة للمؤلف فيه.

إن التحقق من صحة هذه الاستنتاجات يفترض الانتقال من مستوى بنية النص المسرحي العميقة إلى مستوى التمظهر الذي تتدرج هذه البنية فيه، والنظر بالتالي في جملة من العناصر والتفاصيل التي تنتمي إلى هذا المستوى الأخير بدءاً من البناء العام للمسرحية وصولاً إلى الظاهرات المشهدية فيها مروراً بالمساعي المختلفة المكونة لعمليات الصراع (الدرامية) الكبرى ضمنها. لعل في درس هذه العناصر ما يوضح الأحكام الآنفة بصدد هذا العمل المسرحي ويضيء الأسس الثابتة التي يستند إليها ويتيح تملّي غناه الدلالي وإبداعه الفني.

ثانياً: ثنائية التكوين في البناء المسرحي

تتقدم حفلة سمر... في هيكلية بنائها ثنائية التكوين، فهي تعرف في سيرورة نظمها مرحلتين متميّزتين تجعلانها مؤلفة من قسمين متعارضين إنما متكاملان وشبه متساويين:

القسم الأول اعتذاري وتوضيحي الطابع، يبرر المخرج فيه من جهة وضع مسرحه ويشرح للجمهور حقيقة المأزق الذي أوقعه مؤلف المسرحية المفترض تقديمها («صفير الأرواح») فيه، إذ تراجع الأخير قبل ساعات من العرض ورفض بأيّ شكل من الأشكال تقديم مسرحيته، الأمر الذي اضطر المخرج إلى الاستعاضة عنها ببعض المشاهد التي كوّناها معاً وإن كانت تمثّل أفكار وتصورات المخرج وحده بشكل رئيس والتي قام المؤلف ببناء مسرحيته على أساسها، وإلى التطلع للتعويض عن غيابها بإكمال السهرة في الترفيه عن الجمهور عن طريق غناء ورقص شعبيين (ص 7). كما يبيّن المؤلف من جهة ثانية كيفية تورطه في كتابة هذه المسرحية وأسباب تراجعه عنها (ص 67 ـ 68). وعلى الرغم من الاختلاف بين وجهتي النظر فإن ذلك لا يفضي إلى صدام بين المخرج والمؤلف. ذلك أن هذا الأخير يكتفي بالرفض والانسحاب، بينما يعمل الأول وحده على متابعة إنجاز العرض المسرحي الذي دعا الجمهور إلى حضوره، بل إن ما جرى استعراضه من قبلهما يمثّل إجمالاً وجهة نظر المخرج. بناء على ذلك يمكن الخلوص إلى أن هذا الأخير قد خرج منتصراً من المواجهة بينه وبين المؤلف. ففي حين تخلّ هذا المؤلف عن دوره «التاريخي» تشبّث المخرج بدوره «الوظيفي» ودافع عنه بشراسة حتى النهاية.

القسم الثاني سجالي وصراعي الطابع، يطرح فيه بعض المتفرجين تجاربهم ويناقشون أوضاعهم ويتداولون الآراء بصدد قضايا تعنيهم في صميم وجودهم، وهم يدخلون بسبب ذلك في مواجهة مع المخرج الذي يحاول ثنيهم عن ذلك ومتابعة برنامجه المقرر. وإذا كان اختلاف المتفرجين حول تشخيص أسباب هزيمة 5 حزيران 1967 وطرق تجاوزها لا يؤدي إلى نفي أي

= ومتضمنها الواقع وما تعلق بهما من صدق وما ينتج عن ذلك من معرفة وتحرير وثورة يتحقق فيها الوجود الإنساني، بينما يجتمع في المجال السلبي الزيف ومتضمنه الوهم وما تعلق بهما من كذب ترسي جميعها قواعد الجهل والقمع والانصياع المعدم لهذا الوجود.

طرح للآخر بقدر ما يؤدي إلى تكامل وتبلور محاولاتهم بلوغ معرفة أدق ووعي أعمق بالموضوع المتداول، فإن الخلاف بين المتفرجين والمخرج يتضمن إلغاء كل طرف للآخر وما يمثّله بحيث يشكل تنامي التناقض بين الطرفين على امتداد هذا القسم ارتفاعاً في حدة الصراع بينهما على هذا الأساس حتى حسمه (المؤقت؟) الذي يعلن نهاية النص (المفتوح؟).

إن التعارض بين القسمين حاضر على أكثر من مستوى. ففي القسم الأول يتم عرض ما تقرر رفضه أو ما يشكّل نواة أو أساس العمل الذي رفض المؤلف عرضه (ص 67 ـ 68) بينما يجري في القسم الثاني تعطيل ما تقرر عرضه أو استبدال العرض الغنائي الراقص للمخرج بعرض المتفرجين لتجاربهم وتصوراتهم الخاصة بالحرب التي مرت بهم وبالأوضاع التي يعيشونها (ص 70 ـ 71...). من جهة ثانية يظهر الموقف الرافض للمؤلف في القسم الأول موقفاً نقدياً عاماً غائماً ومتردداً، وبخاصة منعدم الأفق لا يملك طرحاً بديلاً لذاك الذي يرفضه، بينما يتبدى الموقف الرافض للمتفرجين موقفاً نقدياً محدداً جذرياً وحاسماً، وبخاصة مفتوح المدى يتمتع بطرح بديل نقيض لما يرفضه وخطير باحتمالاته. ليس مستغرباً نتيجة لذلك أن يكون التناقض بين المؤلف والمخرج محدوداً، وألاّ يبلغ حد استثارة السلطة التي يمثّلها هذا الأخير، خلافاً لذلك التناقض الحاد والعميق بين المتفرجين والمخرج وهو تناقض يبلغ من جوهريته وحيويته حد استثارة السلطة المذكورة واستدعاء تدخلها. ففي الحالة الأولى ليس هناك إعادة نظر بهذه السلطة وبسيطرتها على الرغم من رفضها والابتعاد عنها بعد التعاون معها، بينما تبرز في الحالة الثانية محاولة تجاوز هذه السلطة وانتزاع وسائل سيطرتها وفي النهاية إطاحتها من خلال سلطة بديلة شعبية (وديمقراطية). هكذا لا يشكّل موقف المؤلف تهديداً للمؤسسة أو للمصالح التي تدافع عنها، ولا تحرك بالتالي ضدها السلطة التي تخدمها، في حين يشكّل موقف المتفرجين تهديداً فعلياً لتلك المؤسسة وتحدياً سافراً لهذه السلطة بحيث تندفع هذه الأخيرة بعد استنفاد الأولى لوسائلها في عملية بطش تضع بها حداً لتجاوزات المتفرجين ومشاريعهم وفي النهاية للمسرحية ذاتها.

قد يكون في التطورات التي تعرفها الخشبة في علاقتها بالصالة أبرز الدلائل على التحولات التي يمر بها العمل وبخاصة على التعارض بين القسمين المذكورين، وذلك بقدر ما تشكّل الخشبة فضاءً مركزياً تتمثّل في بنيته التكوينية قبل أي شيء آخر علاقات الأطراف المتنازعة وتوازن القوى المتجابهة والاتجاه الذي تتخذه صراعاتها المختلفة. إنها الميدان الأكثر حظوة في تجسيد سيطرة فئة بعينها من بين الفئات المتصارعة في شغلها له وفي تنظيمها إياه وإخضاعه لما يتناسب مع رؤاها وأطروحاتها وطموحاتها. فالموقف النقدي الرافض للمؤلف يؤدي إلى اضطراب في العرض المشهدي يتمثّل في التأخير في بدء العرض وفي تغيير برنامجه المفترض. إنه يؤدي إلى اهتزاز الخشبة وخلخلتها دون أن يبلغ مع ذلك حد تغييرها. فالاضطراب الذي نتج عن تراجع المؤلف عن المسرحية التي ألفها ورفضه لعرضها جعل أرض الخشبة التي يقف عليها المخرج مهتزة قلقة وموقفه إزاء الجمهور ضعيفاً مرتبكاً من جهة، وأتاح لهذا الجمهور من جهة ثانية منافذ عدة لتناول ما يقدمه المخرج له بالتعليق والنقد. فالتأخير والمشاهد المتعددة المستعرضة خارج أي انتظام نصّي متماسك يشكل ثغرات واسعة ينفذ منها الجمهور ليسخر أو يتهكم أو يدين (ص 7 و8 و12 و13 و15 و16 و20 و23 و26 و27 و38 و68 و70) محولاً بذلك الخشبة، هذا الفضاء الذي تتحكم فيه السلطة عبر المخرج، إلى موضوع نقد لاذع لهذه الأخيرة يطعن بهيبتها ومصداقيتها وكفاءتها، أهم مرتكزات سيطرتها واستمراريتها. على الرغم من ذلك تبقى هذه السلطة مسيطرة على هذا الفضاء المركزي

للمسرح وعلى أدواته وآليات العمل فيها إضاءة وموسيقى وإدارة لممثلين وعرضاً لمشاهد. وإذا كان للمؤلف أن يشكّل بانتقاله إلى الخشبة ولجوئه إلى نقد تصورات المخرج والتهكم عليه بما يتجانس وتعليقات الجمهور خلخلة لمقومات سلطته عليها فإن ذلك لا يلغي عملية السيطرة الجارية من قبل المخرج، إذ إن المؤلف يبقى في النهاية منصاعاً للعبته وخاضعاً بالتالي لمنطق السلطة المتجسدة فيه، ولم يأت تدخله على الرغم من المفاجأة التي أحدثها لدى المخرج كما لم يشكّل صعوده إلى الخشبة إعاقة لبرنامج العرض أو تحدياً لإرادة المخرج. على العكس من ذلك لقيا قبولاً منه، استُغلا من قبله لتبرير التعديل الطارىء على السهرة والتبرؤ من التبعات الشخصية بهذا الصدد، بل يمكن القول إن مغادرة المؤلف للخشبة وعودته إلى الصالة حيث يستعيد موقعه كمتفرج واستمرار المخرج وحده ليتابع مشروعه بعد أن نجح في تمرير القسم الأول منه، وتحميل المؤلف مسؤولية الاختزال والخلل والضرر الذي حصل والادعاء الناضج بالحرص على التزام الحقيقة والإخلاص في العمل والاعتراف بالخطأ والاهتمام بحقوق ومصالح الجمهور، يعد نوعاً من انهزام لموقف الأول ومن يمثّل خاصّة في قصوره البنيوي عن تجاوز الرفض السلبي إلى طرح بديلٍ إيجابي، ومن انتصارٍ لموقف الثاني ومن يمثّل خاصّة في قدرته على استيعاب الموقف النقدي للمؤلف وتجاوزه. بيد أن قيمة موقف المؤلف لا تقتصر على ما انتهت إليه علاقته بالمخرج، فهي تتعداها إلى المضاعفات التي تولدت بسببه، ولعل أهمها إتاحته للقسم الثاني أن ينطلق في اتجاه مختلف عن الذي عرفه القسم الأول، إذ إن انسحابه من العمل المسرحي هو الذي جعل المخرج يلجأ إلى التعويض عنه بالسهرة الغنائية الراقصة التي تدفع المتفرجين إلى التدخل في أمور الخشبة في القسم الثاني من المسرحية.

يمكن القول إن هذا التدخل مختلف نوعياً عن ذاك الذي عرفه القسم الأول. فهو أولاً خلافاً لحال المؤلف مع المخرج نوع من الاحتلال المتنامي لفضاء الخشبة يأتي من قبل أطراف من خارج المؤسسة المسرحية بأكملها، من خارج السلطة وذات انتماءات شعبية متنوعة. وهو ثانياً يعطّل برنامج العرض المسرحي المقرر والمعبّر عن رؤية المخرج والمؤسسة والسلطة لأوضاع المجتمع والوطن بعد 5 حزيران ويتيح عرضاً مختلفاً معبّراً عن رؤية شعبية مضادة لهذه الأوضاع. وهو ثالثاً يتم رغماً عن المخرج وكسراً لإرادته وتحطيماً لدوره وانتزاعاً لسلطاته في عملية اجتياح كاسح للخشبة تقلب المعطيات محوّلة المخرج إلى «متفرج» مشاغب عاجز على الرغم من محاولاته المستميتة عن وقفها ومحوّلة في الوقت نفسه الكاتب إلى متفرج مؤيد ومتحمس ومشجع لها. ولئن كان انسحاب المؤلف ـ وحتى انسحاب العازفين والراقصين ـ لا يحظى برضى المخرج بل يثير غيظه ونقمته فإنه مع ذلك وعلى الرغم من حدّه لسلطته لا يعطل هذه السلطة بقدر ما يبقى بدون مشروع بديل نقيض وبقدر ما تتمكن من تأمين بديل يعوض غيابه. إلا أن اجتياح المتفرجين ـ ومن ثم الممثل ـ للخشبة يعطل سلطة المخرج ويستحوذ على فضاء الخشبة ليطرح مشروعاً بديلاً لمشروعه، وهو ما يرفضه المخرج بشكل حاسم ودال على خطورته الجذرية ووعي وإن غير معلن لابعاده (فالمخرج لا يكف عن معارضته احتلال المتفرجين للخشبة، وهو يدخل في عراك جسدي مع الممثل الذي يعتليها لتأدية دور اختاره لنفسه (ص 141 ـ 142) عراك معبّر عن بلوغ الصراع على السلطة ذروة الاحتدام القوي والتأزم العنيف. باختصار يعتبر الانقلاب الذي يرسيه تدخل المتفرجين نوعاً من الممارسة لسلطة بديلة عن تلك التي يجسدها المخرج، تتميّز بشكل خاص بواقعيتها وديمقراطيتها وصدق وعمق أطروحاتها وتنوع وغنى رؤاها مقابل ما عرفته الأخيرة من تزييف وسخف وتضليل وقمع. إنها ممارسة لا تفضي إلى استعمال مختلف لفضاء الخشبة وحسب، وإنما إلى إعادة تكوين له ضمن منظور جديد ينهار فيه الحاجز الوهمي بين الخشبة

والصالة وينتفي فيه انعزال الأولى كمنصة سيطرة وتحكّم وتوجيه وانطماس الثانية كساحة تراتبية قطيعية سلبية، ليصبح المسرح بأكمله فضاء لقاء وحوار وتطارح في أكثر اهتمامات رواده جدية ومصيرية، ولتضحي الخشبة بؤرة هذا اللقاء متصلة ليس بكواليسها الخفية وحبكاتها الوهمية وإنما بصالتها البيّنة وقضاياها الفعلية واحتمالاتها الواقعية.

لعل هذا التغيير بالذات هو الذي أثار قبل أي عامل آخر المخرج ودفعه والسلطة التي تقف وراءه إلى الاستماتة لوقفه وصد القائمين به من الجمهور وهو الذي جعل هذه السلطة يقظى حيال التطورات الخطيرة التي كان يتخذها في سيرورة نضجه واكتماله ودفعها في النهاية إلى وقفه وقمع أصحابه. وكما هو الأمر بالنسبة للقسم الأول ولموقف المؤلف فيه كذلك هو بالنسبة للمتفرجين والقسم الثاني، إذ لا تقتصر أهمية أو قيمة موقفهم على النتيجة التي ينتهون إليها في تعرضهم بدورهم للهزيمة والاندحار على يد أجهزة القمع والإرهاب التابعة للسلطة، فهي تتعداها في وجهين متكاملين: الأول متمثّل في النموذج البديل والمضاد لبرنامج السلطة كما يؤدونه عملياً بكل ما يتضمنه من أطروحات ثورية وعلاقات ديمقراطية. في هذا النموذج بالذات يجد الموقف الرافض النقدي للمؤلّف كما استعرض في القسم الأول اكتماله، ويأتي تهليل المؤلف له وانخراطه فيه تعبيراً عن هذا النضج الذي يبلغه فيتجاوز في هذا الأفق الثوري المفتوح القصور البنيوي الذي كان يعاني منه. بسبب ذلك يبلغ التعارض الذي لوحظ بينه وبين المخرج في القسم الأول حد التناقض هنا. لذلك أيضاً يبدو مفهوماً أن يكون المؤلف على رأس قائمة أولئك الذين تقوم السلطة بقمعهم واعتقالهم وأن يتم ذلك بتأييد حماسي من قبل المخرج الذي يقول عنه إنه «بداية البلاء. البلاء ذاته» (ص 144). الثاني وهو مرتبط جدلياً بالأول يعيّنه ذلك الانفتاح المزدوج الزماني والمكاني الذي يفضي إليه النموذج المذكور، كما يشير إلى ذلك قول أحد المتفرجين للجمهور «الليلة ارتجلنا. أما غداً فلعلكم تتجاوزون الارتجال» (ص 149) وامتداد الحوار بين المتفرجين الذين نجوا من الاعتقال إلى أروقة المسرح وسلالمه (ص 149 ـ 150) وهو امتداد لا يشير إلى التغيير الجذري الذي يتم على أيدي المتفرجين للفضاء المسرحي وحسب، وإنما يشير كذلك إلى الوجهة التي يمضي فيها أثره وفعله إذ يوحي عبر الأمكنة الجديدة المذكورة بانتقال بؤرة اللقاء والحوار بصدد القضايا المصيرية المطروحة إلى أماكن خارج المسرح. فكما كسر بعض المتفرجين في القسم الثاني الجدار الوهمي الفاصل بين الخشبة والصالة يتولى بعضهم الآخر كسر تلك الجدران التي تفصل المسرح عن محيطه الاجتماعي بمراكز تجمعه المختلفة: الاقتصادي والسياسي والثقافي والعائلي... إلخ. وكما كان الأمر بالنسبة للعلاقة بين القسم الأول والثاني من حيث إفضاء الأول إلى مرحلة متقدمة ما كانت لتتم لولا توفيره بنفسه الشروط الملائمة لإتاحتها، كذلك هو بالنسبة للقسم الثاني وما يليه (القسم الثالث غير المكتوب، المفترض أو المتوقع والمأمول) بقدر ما يمكن اعتباره توطئة وتمهيداً لمرحلة أكثر تقدماً وجذرية منه[45].

(45) هذه المرحلة هي التي كان ونّوس يتطلع إليها بتحرق ويشعر بالمرارة والإحباط حيال غيابها كما يُستشف من قوله بصدد حفلة سمر... في لقاء تمّ بينه وبين إسماعيل فهد إسماعيل في آذار/ مارس 1949: «حين عُرضت المسرحية بعد منع طويل، كنت قد تهيّأت للخيبة، لكن مع هذا كنت أحس مذاق المرارة يتجدد كل مساء في داخلي. ينتهي تصفيق الختام، ثم يخرج الناس كما يخرجون من أي عرض مسرحي، يتهامسون، أو يضحكون، أو ينثرون كلمات الإعجاب، ثم ماذا؟... لا شيء آخر. أبداً لا شيء... لا الصالة انفجرت في مظاهرة ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئاً، إذ يلتقطهم هواء الليل البارد عندما يلفظهم الباب إلى الشارع حيث تعشش الهزيمة وتتوالد. =

إن ثنائية بناء حفلة سمر... في العلاقة الجدلية المركبة التي تنهض فيها بين طرفيها وداخل كل منهما تجعل هذا النص المسرحي نصاً مفتوحاً بامتياز، وهو مفتوح بخاصة على أفق الحرية والتغيير في المسرح والحياة. إن الاستفهام المزدوج الذي جاء في مطلع العمل المسرحي «من نحن، ولماذا؟» والذي يختصر جملة من الأسئلة لا تكف عن الانبثاق والتداعي والتكاثر على امتداد النص يشكل إشارة بنيوية إلى الثنائية العامة التي تحكم هذا النص وتتردد في تفاصيل تكوينه وهو إشارة في الوقت نفسه إلى كون الاستفهام في النص المذكور أحد مقوماته الأساسية تنبجس انطلاقاً منه عملية الحوار الذي يشكل ركيزته ويتحقق فيه فعل الحرية الأولي وتتجسد فيه أوليات الممارسة الديمقراطية وتطرق بواسطته أبواب المعرفة وبالتالي آفاق الإصلاح. إنه يرسي في تلك الأسئلة التي يثبتها كما في تلك التي يستثيرها أحد أوجه ثنائية بنيوية عامة في كل عمل مسرحي إجمالاً وهي ثنائية الحضور/ الغياب، وذلك عبر جدلية يمكن اعتبارها عاملاً من عوامل الإثارة المسرحية فيه بقدر ما هي مكون من مكوناته الدلالية. فالحاضر (الحفلة المسرحية) الذي يستعرضه النص ويطرح أسئلته عليه يحيل على غائب خاص بالحدث المتناول (الهزيمة) ومن خلال تلك العلاقة الجدلية التي يقيمها النص بين العرض والواقعة بحيث يأتي استحضارها نوعاً من الابتداع الجديد لها يفرض من خلال تعددية النظر إليها إعادة نظر فيها وفي المجتمع والعالم ويسهم بالتالي في تغييرهما. ذلك أن الاستحضار المذكور يتيح إبراز الغائب المغفل وتقديم الخارج المطموس والواقع المهمل إلى جانب الظاهر المعروف والمتداول والسائل، فتتضح أوجه المعاناة وأسباب الأزمة ودروب التغيير.

إن الجدلية التي تشيدها أسئلة النص في هذه الثنائية البنيوية التي تضفرها ثنائيات عدة لعل أبرزها تلك التي يعيّنها تعارض الظاهر والخفي، المعلن والمضمر، وتتضمن ذلك التضاد بين المطلوب والمفروض، التحرر والقمع، الكفاح المسلح والسلطة الحاكمة... هي التي تدفع إلى تفكّرٍ بسيرورتها ومآلها وتستدعي أسئلة القارىء (والمشاهد) بشأنها، أسئلة تشكّل مداخل ـ مفاتيح ذات خطوة للآفاق التي يبدو النص مشرعاً عليها. كما قد يكمن في هذه الثنائية أساس جملة من الازدواجيات التي تتراءى في انتظام النص ومقاطعه وأجزائه، وهي واحدة من ثنائيات عدة تتمظهر في النص وترد في صيغ مختلفة كما هو الحال بالنسبة لثنائية الخشبة ـ الصالة والذات (الجمهور) ـ المرآة (العرض)، المسرح ـ المسرح داخل المسرح، العفوية ـ التخطيط، الصفوف الخلفية ـ الصفوف الأمامية... تؤكد جميعها تجاوب وانسجام البناء العام للمسرحية في ثنائيته مع ازدواجية بنيتها المستعرضة أعلاه، على أن هذه الثنائية تتردد كذلك في المساعي المختلفة التي تنغمس فيها الشخصيات لتحقيق مشاريعها حيث تتجسد عملياً في خضم هذه المساعي درامية العمل المسرحي.

= الكلمة كلمة. المسرح مسرح. وإن الكلمة ليست فعلاً. وإن المسرح ليس بؤرة انتفاضة. كان الاستنتاج مخيّباً ومرّاً، وكان الحلم ينأى منطوياً في سراب أو وهم». إسماعيل فهد إسماعيل: **الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونّوس**، ذكر سابقاً، ص 226.